

**MARCO ESCÉNICO E INTERPRETACIÓN
SIMBÓLICA DE LOS ESPACIOS EN *DINS EL
DARRER BLAU DE CARME RIERA***

Luisa Cotoner

El ser humano siempre ha sentido el impulso de convertir sus sentimientos, sus experiencias o sus fantasías en materia perdurable que le permitiera salva-guardarlos de la mordedura del tiempo. Escribir no es, en primer término, más que eso, un desafío gallardo y desigual, lanzado contra Cronos para intentar mitigar su insaciable furia devoradora. Pero si la escritura -como se ha dicho repetidamente- tiene vocación de eternidad es porque es en el ser humano donde anida esa "imposible propensión al mito" de perpetuarnos contra nuestra más irrevocable limitación. Esa verdad de Pero Grullo, rastreable hasta en la menos pretenciosa de las canciones populares, adquiere carta de plena naturaleza cuando alguien se propone no ya redimir, fijar el instante de la propia experiencia personal, sino recuperar experiencias ajenas, separadas de nosotros por más de trescientos años de mordeduras implacables. Escribir una novela histórica supone enfrentarse con el problema de compaginar una voluntad de recuperación cronológica con la consecución efectiva de una recuperación espacial, puesto que aquella no puede darse más que en la medida en que se consiga crear en el lector/a la ilusión de un marco escénico en el que las acciones resulten verosímiles. El propósito de fidelidad del que parte en este caso la escritora, se sitúa, pues, en la encrucijada de las dimensiones espacio-temporales cuya reconstrucción se constituye en el eje fundamental del género. A tal efecto la autora de *Dins el darrer blau* confiesa haber dedicado especial atención a tres aspectos primordiales: la documentación histórica, la geográfica y la sujeción a un lenguaje del que se ha eliminado cualquier elemento que no pudiera ser acreditado en la época.

Ello no obstante, a nadie se le escapa que, pese al hecho de que esta novela guarde una relación identificable con la vida, los ingredientes estéticos que se barajan en ella para lograr una total cohesión -que jamás se da en la vida real- hace que podamos analizar el cosmos recreado como producto resultante de la sabia selección ejercida sobre los tres elementos constitutivos esenciales de la ficción narrativa: asunto, caracterización de personajes y marco.

En esta ocasión voy a centrarme en el análisis de este último aspecto, puesto que, en mi opinión, la autora imprime al entorno físico en el que se desenvuelve la vida de sus personajes, un grupo de criptojudíos mallorquines quemados por la Inquisición en 1691, un carácter especialmente simbólico. De hecho una interpretación global de los espacios nos permite adelantar que su funcionamiento afecta a tres niveles significativos: a) el espacio urbano actúa metonímicamente como elemento configurador de la tragedia; b) en dicho marco escénico confluye la concepción del mundo (=Weltanschauung) de los habitantes de la Mallorca de finales del siglo XVII; y c) en muchas ocasiones, los espacios pueden considerarse también como expresión metafórica de la limitación esencial a la que está sometido el ser humano, constreñido en definitiva a la superficie de su propia piel. Esas tres dimensiones: la física, la social y la individual están perfectamente encajadas en *Dins el darrer blau* como si se tratara de las famosas muñecas rusas, de manera que los límites físicos remiten al lector/a a la estrechez mental en la que permanece cautiva una sociedad víctima y verdugo de sus angostas fronteras morales.

La trama novelesca, dividida en tres partes, arranca desde el interior de una ciudad amurallada, situada en una isla, en la que uno de los personajes secundarios, un marinero evoca, mientras pretende revivirla, la historia que oyó contar, un año antes, en Amberes al capitán Harts. Este corsario había sido invitado a entrar, a través de un jardín cercado y con los ojos vendados, en una casa laberíntica, cuyas escaleras, pasillos y puertas secretas le condujeron hasta un lecho, parapetado por espesos cortinajes que lo protegen del exterior resguardándolo de miradas ajenas. La primera representación del espacio escénico está, pues, focalizada desde el punto de vista de un personaje, João Peres, situado dentro del panorama que describe, que coincide con el evocado en el recuerdo de la narración de una peripecia anterior vivida por otro personaje, Harts, que, al reproducir en su discurso la magia de aquel lugar, le ha impelido a querer revivir en sí mismo otra vez la misma aventura. Semejante comienzo, *in media res*, además de poner en evidencia que uno de los ingredientes fundamentales del libro de Riera es la intriga, mediante la que consigue mantener en vilo la atención del lector/a, abre también el juego de

correspondencias espaciales y contrastes irónicos que sustentan toda la estructura argumental. Un primer paralelismo puede establecerse a partir de la reiterada aparición de un motivo temático crucial: la voluntad de ocultación del yo íntimo que anida en el centro de la personalidad de cada uno de los personajes principales. La salvaguarda de ese último reducto secreto actúa como hilo conductor de la peripecia a la vez que se corresponde con el asedio del que son objeto los criptojudíos confinados en espacios físicos cada vez más reducidos.

En ese sentido, el capítulo primero -que puede parecer a primera vista como un tanto marginal al verdadero conflicto- se me antoja como una pequeña parábola, mediante la cual se anticipan muchas de las claves más importantes del libro. Concretamente, desde el punto de vista de los espacios simbólicos configurados, la peripecia del capitán Harts, que parece sacada de un libro de piratas y cuya verdadera significación sólo será descubierta por el lector/a hacia el final de la obra, está ubicada en cuatro escenarios concéntricos: la isla, la ciudad amurallada, el huerto-jardín cercado y el interior de la casa laberíntica, cuya simbología y correspondencia con otros lugares significativos de la trama es bien patente. De hecho, la aventura vivida por el corsario en la isla, dentro de la ciudad amurallada le resulta mucho más peligrosa que la que vive a diario en el ámbito ilimitado que le proporciona el mar, puesto que está a punto de ser violentamente asesinado en aquella, por no haber sido capaz de guardar el secreto que le ha sido confiado en la misteriosa casa. Su periplo es, en cierto modo, el mismo -aunque el recorrido se haga en sentido contrario- que el de los judíos conversos. La delación por parte del malsín, ante el Santo Tribunal, de los ritos secretos que practican algunos de sus hermanos de raza, los conducirá, después de su obligado retorno al reducto amurallado, al espacio laberíntico de los recintos casa vez más exiguos de la Casa Negra y, después, al patíbulo irónicamente levantado, fuera de los límites de la ciudad que los ha retenido, frente al mar.

La isla, pues, no se configura como lugar paradisíaco, en el que la antigua tradición de los *topoi* localiza el país de la felicidad. Por el contrario, la isla lo mismo que la muralla, que circunda la ciudad protegiéndola de cualquier ingerencia extraña, el barrio del Call, cuyas fronteras permanecen cerradas con cadenas durante la noche, la temida Casa Negra, donde serán encerrados los "enemigos internos" que anidan dentro del límite de dichos muros, van constituyéndose a medida que avanza la narración en otras tantas representaciones metafóricas del efecto devastador que las limitaciones ideológicas y la intolerancia producen en los seres humanos.

Desde otro ángulo, si la primera parte se abre con la descripción del recorrido —del nocturno viaje— de Harts por las calles desiertas que lindan con la muralla, la segunda se inicia con el magnífico mosaico del éxodo del grupo de judíos conversos, saliendo a pleno día de ella, camino de Porto Pi, donde espera el velero que debe conducirlos a Livorno, lejos de sus terribles fronteras. La descripción pormenorizada de este segundo itinerario incide machaconamente en la acción de salir. Salen de misa, salen del barrio, pasan por L'Hort del Rei, salen de la ciudad cruzando la Porta del Mar, caminan por la Riba, a la orilla del mar con la mirada puesta en un puerto situado a más de tres kilómetros de sus casas. Salen, salen y se alejan, tanto que, de la ciudad, sólo se distinguen ya tres elementos: el color de la piedra, los campanarios —amenazantes como torres de vigía— y las terribles murallas. Tras ellas —en el interior de sus límites emponzoñados por los intolerantes— ha quedado la amenaza, cada vez más apremiante, de los procesos, del encarcelamiento, tal vez de las ejecuciones. La isla y el recinto físico de la ciudad son pues el escenario desde el que se proclaman y donde se cobijan las leyes y tradiciones que limitan la vida social y moral especialmente de ese grupo de ciudadanos, afincados en su ámbito mucho antes de que aquellas fueran dictadas e impuestas por la mayoría dominante. El testimonio de documentos, de probada autenticidad histórica, se encarga de confirmar que, efectivamente, aquellos isleños —marcados por el estigma de que sus antepasados hubieran pertenecido a una religión que había dejado de ser la dominante— no podían vestirse de seda, ni tener carruaje —aún con dinero de sobras para costearlo— ni gozar de un salvoconducto, al que sí tenía derecho el resto de los mallorquines, para poder entrar y salir de las murallas y de la isla con libertad; confinados en el perímetro de un barrio, de una calle —la Calle—, de su casa, constreñidos en la estrechísima frontera de su propio secreto: "*tots tenien prohibit anarse'n, fugir de la ratera, deixar el cau*". Lo mismo que Harts cuando retorna a la ciudad, después de haber intentado violar el secreto de su dama, en el curso de la tercera noche, cae abatido en una emboscada en manos de unos enemigos —desconocidos por él— que le dejarán por muerto, los criptojudíos, después del fracaso del embarque, regresarán también a la ciudad, sin conocer a ciencia cierta lo que les aguarda, temiendo que su secreto haya sido descubierto, y caerán también en una emboscada fatal.

Fuera de estos confinamientos, el mundo exterior se ensancha también sin solución de continuidad en tres espacios representativos: el huerto de Valls, el mar y Livorno, que se configuran, metonímicamente también, como la proyección de tres ámbitos de libertad cada vez más

completa aunque, a la postre, devengan inalcanzables para los perseguidos.

Entre el huerto que Valls posee a las afueras de la ciudad amurallada y el oloroso jardín que Harts tiene que atravesar para llegar al lugar de las prometidas delicias, pueden establecerse también una serie de correspondencias. Se trata, sin duda, en ambos casos de un *locus amoenus*, con todos sus requerimientos esenciales: árbol, agua, flores, el canto de las aves, el soplo agradable de la brisa, excepto uno, puesto que tanto el jardín como el huerto del Rabino no son espacios abiertos sino, como se explica en la descripción de este último ("*tancat de parets de les quals només sobresortien les branques més altes dels tarongers*" p.71), significativamente cerrados como conviene a un lugar que salvaguarda el secreto de los que los frecuentan. Pero, además, en la iconografía simbólica un jardín de esta clase representa un modelo de más allá feliz, en el que no se puede entrar más que por una puerta angosta ya que el muro que lo circunda es el protector que mantiene unidas las energías que florecen en su interior. El *hortus conclusus* funciona pues, frente a la ciudad amurallada, como un pequeño oasis de libertad, donde cada cual puede vestir, comer, expresarse contando historias o patrañas, peregrinas y ejemplares, sin cortapisas, con una única condición: que todo se quede dentro de su ámbito. Ambos parajes funcionan así como espacio intermedio entre el deseo y su consecución, en el caso del jardín cruzado por Harts, o entre el ansia de libertad y su meta, en el del criptojudío, puesto que el huerto es el único lugar desde el que puede planearse la fuga hacia Livorno, la ciudad abierta y acogedora, anticipada en el ambiente de tolerancia que se respira en él y en la proyección de simbólica tierra prometida que constituye su recinto. De hecho el círculo de correspondencias entre esos paraísos perdidos en medio de la hostilidad del ambiente urbano, se cierra en la ciudad medicea, en casa de la viuda Sampol o Blanca Maria Pires, donde otro capitán corsario, llamado Willis, habrá de rendir cuentas del fracaso de su misión secreta.

La simbología polivalente del emblemático jardín da paso a continuación a la no menos emblemática y polivalente de la casa, que, según explica Cirlot, es considerada tradicionalmente como elemento femenino, al tiempo que expresa la correlación entre morada-cuerpo-pensamientos humanos. De ese modo la fachada significa el lado manifiesto de la personalidad humana, también la máscara tras la que el individuo esconde su secreto; el techo y el piso superior corresponden con las funciones conscientes y directivas; por el contrario, el sótano corresponde al inconsciente y a los instintos; la escalera, por último, es el medio de unión entre los diversos planos psíquicos. También en *Dins el darrer blau*, algunas de esas casas además de cumplir con su

evidente papel funcional de escenarios en los que se desarrolla la vida cotidiana de los personajes, adquieren asimismo categoría simbólica

Una vez más, la correspondencia entre lo narrado en el primer capítulo y el resto de la trama, permite tender un puente entre dos de ellas que, en principio, resultan antagónicas: la casa misteriosa a la que es conducido Harts durante dos noches consecutivas y la terrorífica Casa Negra, adonde serán conducidos los conversos después de su apresamiento. La primera aparece con todas las prerrogativas de los símbolos positivos como un camino de iniciación, de búsqueda del centro hacia donde confluyen todas las fuerzas creadoras del amor. Allí es conducido el capitán Harts, con los ojos vendados, guiado por una gentil muchacha, a través de un laberinto de pasadizos, escaleras, antesalas y puertas secretas hasta un lecho, aislado del exterior por espesos cortinajes al amparo de miradas ajenas. En la segunda, en cambio, cuyo aspecto externo nos remite al simbolismo del "castillo negro", morada de Plutón, se expresan todas las características sombrías acordes con el itinerario infernal que serán obligados a seguir los judíos conversos una vez apresados. En una secuencia, cuya anticipación se encuentra en el capítulo primero de la segunda parte, cuando, después de abordar el jabeque, también se les ha urdido a instalarse a oscuras en lo más hondo de la bodega del barco, tendrán que penetrar en el recinto inquisitorial a tientas, sin saber a ciencia cierta de qué se les acusa y, empujados por servidores brutales y crueles, serán arrojados a las heladas y tenebrosas estancias subterráneas. Mientras el capitán Harts sube hacia la morosa y dulce muerte amorosa, rodeado de música, manjares y perfumes exquisitos. Los otros bajan hacia el laberinto de las mazmorras, donde sólo les espera el silencio, la peste, el hambre, la tortura y la muerte. Correlativamente, a medida que descienden, los espacios se hacen cada vez más angostos como si se quisiera reducir a los prisioneros, aún antes de que la muerte los haga impenetrables, a los estrechísimos límites de su propia piel.

Pero, mi opinión, entre ambas casas antagónicas destaca una tercera que funciona, en cierto sentido y curiosamente a manera de bisagra. Me refiero -como quizás ya se habrá adivinado- al burdel. Recinto femenino por antonomasia, que guarda una serie de concomitancias, que resultan obvias, con el convento, como recinto sacralizado y protector. La primera mención de ese lugar aparece sorprendentemente en boca del rabino: *Vés an es bordell* (p. 214) ordena a su hijo, Rafel Onofre, mientras intentan huir de los hombres del Alguacil Mayor, cuando ya se ha producido el apresamiento de gran parte del grupo de fugitivos. El burdel, lugar prohibido para los judíos, lugar nefando para los cristianos, se revela de pronto como el mejor escondite, como el único reducto en el que salvarse de caer en manos

de los inquisidores. Penetrar en él supone además —no tanto para el personaje como para el lector/a— adentrarse más aún en el peligroso laberinto del Minotauro, cuyo secreto no se agota en el conflicto central de la ocultación de las propias creencias religiosas, dramáticamente vivido por los conversos, sino que recorre otros ámbitos más recónditos de la intimidad de los personajes, también en cierto modo metónimicamente representados por espacios aún más íntimos. También en este caso, es lícito relacionar la aventura del capitán Harts con el tríptico de correspondencias ambientales que se abren con su peripecia, puesto que si el corsario es conducido —como ya se ha dicho— de la mano de una desconocida hasta el solapado y lujosísimo lecho de otra desconocida más bella aún, con quien compartirá durante dos noches consecutivas la plenitud erótica pero cuyo secreto no conseguirá averiguar jamás, en esta segunda parte, el hijo del rabino, Rafel Onofre, entrará en un lecho, desconocido para él y mucho menos ostentoso, emplazado en una habitación del burdel. Allí descubrirá por primera vez, y contra su voluntad, que pertenece a otra persona, la sutil tiranía de los sentidos gracias a la sabia destreza de la Coixa, que será precisamente, y sin que él lo sepa, quien consiga conducirlo hasta su enamorada a través de la negrura pestilente de los pasadizos de la Casa Negra, donde el más repugnante de los lechos será transfigurado durante unos instantes en el más esplendoroso de los tálamos por obra y gracia del amor. A la escalonada degradación material de los tres espacios amorosos —de la suntuosa cama del palacio pasamos al camastro del burdel para acabar en el jergón de una mazmorra— corresponde, sin embargo, una también graduada ascensión en el plano moral, lo que no es más que una fiesta para los sentidos en el primer caso, se convierte en el de la Coixa en una acción altruista de solidaridad con el perseguido, y acaba, con los enamorados, en un auténtico éxtasis místico, aunque sea por persona interpuesta.

A partir del episodio del burdel, la novela va adentrándose paulatinamente en los ámbitos cada vez más secretos de la vida de los personajes. Si hasta aquí se incidía sobre todo en la dimensión colectiva de la opresión social y moral ejercida sobre un grupo de ciudadanos, ahora como si ese recinto funcionara a la manera de una antesala simbólica, la trama comienza a desencadenar una serie de experiencias cada vez más íntimas que se dan en el recinto interior de la memoria o del pensamiento de los personajes y que culminarán con la sobrecogedora revelación de Valls.

Primero tenemos noticia de las esperpénticas relaciones de la prostituta con el obispo Benet, clave de la fama de la Coixa, que llegaría a ser visitada por el Inquisidor Cabezón y Céspedes, a quien se permite

el lujo de poner en evidencia precipitando su traslado a Cartagena de Indias. Entramos después en la tierna intimidad de Rafel Onofre, escindido entre el descubrimiento de la sensualidad y el amor purísimo que siente por su prometida. Poco después en el secreto de Isabel Tarongí, en la tragedia íntima recordada por su marido, Xim Martí, en la catedral mientras espera para cantar el *Te Deum* de acción de gracias por el apresamiento del grupo de criptojudíos entre los que se encuentra su propia esposa. De allí al episodio vergonzante de la ridícula debilidad del virrey, cuyo descubrimiento habrá de costarle su destitución. Y, ya en la tercera parte, amparada en su casa-santuario de Livorno, la misteriosa viuda Sampol irá desvelando el secreto de su origen y de su vida a medida que nos vayamos adentrando en lo más recóndito de sus recuerdos.

Sin embargo, la más perfecta correspondencia entre recintos externos y los internos se logra en la persona de Valls. El descenso del rabino hasta la mazmorra más aislada y lóbrega se corresponde con su caída en las profundidades abismales del conocimiento humano, donde se produce el choque entre lo racional y lo irracional, entre la esperanza y la evidencia, entre la fe y la incredulidad. Aislado de todos, reducido a la oscuridad de su calabozo, sólo puede moverse dentro de la frontera de su propio pensamiento vacilante: "I si tot no fóra més que un engany, si no hi hagués cel ni infern, si tot s'acabés en finir aquesta vida... Si més enllà no fóra més que una il.lusió dets homos encaparrotats en esperances folles? Si més enllà no fóra més que pols i cendra? Pols i cendra..." (p. 400). El íntimo convencimiento de que los límites de lo que ha sido la motivación central de su conducta, su confianza en Yavhé, han sido transgredidos por sus constantes dudas y rectificaciones le aboca al enfrentamiento consigo mismo. Como en la *Comedia* dantesca, en los círculos concéntricos en los que va cayendo el rabí en el interior de sí mismo, acosado por las terribles acusaciones de su propia conciencia escindida, encuentra por fin un camino: la salvaguarda de su propia dignidad de ser humano, por eso vence la tentación del suicidio y acepta el martirio de una muerte ignominiosa, como un nuevo Jesucristo. Valls será conducido a la hoguera con los ojos abiertos y, antes de inmolarse, podrá contemplar el mar por última vez. Se liberará así de sus propios límites al morir defendiendo una religión en la que ya no cree, pero a la que se debe porque ha abocado a la muerte a todos sus hermanos. La fidelidad a uno mismo y el amor al prójimo aparecen así como las únicas fuerzas capaces de transformar, más allá del último azul, el horror en mutua tolerancia. No en vano en la desolación de su celda ha evocado las palabras de Juan de Santamaría, que cita a su vez las de María de Cazalla. El carácter dialógico de su metamorfosis moral

revela la grandeza definitiva de su renuncia a encerrar el pensamiento humano en una única y exclusivista visión del mundo.